

O ESPECTADOR EM EXPOSIÇÕES DE LINGUAGENS HÍBRIDAS

Camila Damico Medina

Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo pesquisado na linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Complementou sua graduação através de intercâmbio na Université Paris-VIII-Saint-Denis, onde estudou Filosofia da Arte. Fundadora e diretora de conteúdo da plataforma digital Mexilhão. Produtora cultural com ênfase na elaboração de programas educativos experimentais.

Resumo: A organização de exposições de linguagens híbridas provoca inevitável revisão dos modelos expositivos. A utilização de mídias, suportes e técnicas pouco convencionais à produção artística certamente se qualifica como um dos principais motivos catalisadores desta revisão. Contudo, ao longo deste artigo, argumento que estas exposições merecem análise por inexoravelmente deslocarem a posição do espectador, colocando em xeque os métodos tradicionais de ativação do público. Em seu corpo, detalho estudos de caso laboratoriais da história recente da arte brasileira, como os projetos de Frederico Moraes e Walter Zanini, tendo como horizonte a análise sobre como, durante a situação de visitação a uma exposição, se dá a negociação por alternativos modos de participação e interação do espectador.

Palavras-chave: Linguagens híbridas. Curadoria experimental. Participação do espectador. Exposição de arte contemporânea. Expografia de arte imaterial.

THE AUDIENCE WHEN EXHIBITING HYBRID LANGUAGES

Abstract: Exhibiting new media art evokes an inevitable review of established exhibition models. Unconventional and unstable media, apparatuses and techniques to the artistic realm certainly apply as one of the catalyzing qualities for the resume of this review process. However, nonetheless, throughout the reading passage, it is argued that those exhibitions deserve close analysis of how they decenter the role of the spectator, questioning traditional methods to engage the audience. It is further detailed historical case studies from Brazilian art initiatives undertaken by Frederico Moraes and Walter Zanini, as it aims to analyze, by observing their exhibitions projects, how keen negotiation was held in order to implement alternatives modes of participation and audience interaction.

Keywords: Hybrid Languages; Experimental Curatorship; Spectator Participation; Contemporary Art Exhibition; Immaterial Art Expography.



A PRÁTICA CURATORIAL PARA LINGUAGENS HÍBRIDAS

Obras de arte processuais, que são articuladas a partir de momentâneas negociações com o público, sempre se mostraram um enigma à elaboração de seus projetos curatoriais e desenhos de exposição. Ao buscarmos inusitadas propostas de relacionamento do espectador com a prática artística, não raro observamos que estas obras saem do próprio campo de atuação tradicionalmente referente à arte. Suas propostas formulam linguagens híbridas⁽¹⁾, empregando materiais, suportes e técnicas pouco convencionais ao mundo da arte para disputar novos critérios para fruição.

Apesar de aliados na busca por alternativos modos de participação do espectador⁽²⁾, o processo de elaboração e produção de exposições de linguagens híbridas guarda intensa disputa e revisão dos modelos expositivos. Durante o artigo, é realizado um estudo analítico de diferentes revisões promovidas historicamente no cenário brasileiro, e que fornece horizonte para formulação de novas exposições de linguagens híbridas assertivas em sua intenção de deslocar a posição do espectador.

A aplicação de mídias e tecnologias na produção artística carrega em si inexorável questionamento da forma como os espaços expositivos hoje gerenciam sua programação. Não apenas pelo fator técnico que surpreende, mas as linguagens híbridas se articulam justamente na desorganização experimental das relações entre tempo e espaço, o que inevitavelmente propõe um desafio à organização de exposição estabelecida nas instituições. O espaço expositivo tem uma prévia concepção sobre como a recepção deve ser administrada, e estas disposições se encontram materializadas através da gestão da experiência de visitação ao recinto. Ao visitar uma exposição de linguagens híbridas, o espectador se defronta com narrativas por vezes paralelas ao entrar na galeria.

O significado da obra de arte híbrida está em incessante negociação pois sua materialidade se articula em sua jogabilidade. Portanto, o sentido de sua experiência está cada vez mais conectado às condições e modulações do momento de contato do espectador com sua proposta. São as possibilidades de relação que constituem a forma da obra de arte híbrida (BOISSIER, 2004). A apropriação e combinação interdisciplinar de técnicas estruturadas em torno da dimensão lúdica do jogo como meio de fruição revisam a posição do espectador a partir de suas próprias referências culturais.

Para discutir as possibilidades criativas para exibição das linguagens híbridas, tratando notoriamente das mudanças sobre a posição do espectador, analiso alguns casos notórios da história recente da arte brasileira. Os projetos laboratoriais selecionados evidenciarão como a desconstrução do lugar do espectador provoca a reformulação do percurso expositivo, assim como redefiniu a forma como o público deveria acessar o sentido da obra de arte.

Os singulares *displays* promovidos por nomes como Frederico Morais e Walter Zanini agenciaram importantes mudanças sobre de que maneira o público deveria acessar a proposta artística. Suas propostas são excepcionais por negociarem alternativos vínculos entre artista, instituição e espectador. Mais adiante, após revisão de experimentações engajadas por artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, trato analiticamente dos desafios curatoriais encontrados atualmente, debatendo quais seriam as formas de expor apropriadas para as experimentações artísticas que se relacionam com disciplinas e modos de fazer pouco convencionais ao veículo expositivo estabelecido pelo “cubo branco”.



A DESMATERIALIZAÇÃO DA OBRA DE ARTE: O SURGIMENTO DOS PROCESSOS HÍBRIDOS

Segundo Regina Cornwell (1992), o fio condutor do processo de hibridação dos gêneros de expressão, referente à desmaterialização do objeto na arte, é a proposição de novas formas de integração do espectador. O questionamento sobre a recepção acompanha a crise da pressuposta estabilidade linguística da obra de arte. De acordo com Walter Zanini (2018), a vanguarda artística brasileira vai se deslocando gradativamente dos processos constituintes das superfícies para as cambiantes e moduláveis condições do corpo do espectador. O historiador observa como a integração de distintas técnicas e aparatos tecnológicos na produção artística procura demarcar diferentes experimentações para engajamento do indivíduo e, por conta disso, disputa novas considerações sobre como a experiência de contato com a obra de arte deve ser dada.

As primeiras iniciativas brasileiras do gênero despontam com a procura pela diluição das barreiras entre arte e vida urgentes com o rápido avanço da indústria nacional e do estilo de vida moderno. Com a política desenvolvimentista da década de quarenta, o rompimento com a aparente utilidade das inovações técnicas buscava arquitetar alternativas redes de comunicação. Os artistas começaram a destacar a potencialidade de estabelecer novos meios de se relacionar a partir dos novos aparatos técnicos.

Como declara categoricamente Wladimir Dias-Pino (1998), o computador, assim como os novos meios de comunicação passaram a ser trabalhados enquanto conceitos, norteadores da prática e atuação da poética. As inovações técnicas, neste contexto, deixam de representar sinteticamente a sua própria realidade de canais, para se tornarem redadoras de outras realidades, ensaia Álvaro de Sá (*apud* SARAIVA, 2010) ao analisar a trajetória do pioneiro poeta visual.

Através da influência de Moholy-Nagy enquanto professor da Bauhaus e dos móveis de Alexander Calder nos Estados Unidos na década de trinta, os artistas brasileiros indicavam suas próprias experimentações relacionadas com a máquina. A afinidade com os critérios abstracionistas geométricos se torna evidente na produção brasileira a partir de um rigor matemático encontrado na experimentação sobre as formas, transparecendo na projeção de motores mecânicos próprios para as obras. Como salienta Zanini, os artistas buscavam, na aproximação com a indústria, a possibilidade da reprodução em série de uma linguagem com alcance universal, estabelecendo, assim, uma nova forma de estarmos conectados para além da palavra (ZANINI, 2018, p. 279). Através da produção em escala industrial, a arte poderia se fundir definitivamente na vida.

Estes primeiros empreendimentos já demonstravam o desgaste da classe artística em torno da definição de suportes e materiais próprios a cada gênero de expressão, enfatizando cada vez mais o processo de interação que coloca a obra de arte para “funcionar”. Arlindo Machado (2005) afirma que estas primeiras iniciativas já estabeleceriam as principais diretrizes experimentais das relações entre arte, ciência e tecnologia observadas atualmente.

O esvaziamento do modelo expositivo modernista com o desenvolvimento das linguagens híbridas indicava seus primeiros atritos nas primeiras exposições de arte cinética. Cabe lembrar que o primeiro aparelho cinecromático de Abraham Palatnik, *Azul e roxo em primeiro movimento* (1951), submetido para apresentação na I Bienal de São Paulo, quase não



foi exibido por conta da indefinição de sua nomenclatura⁽³⁾. O movimento de arte cinética proporcionaria ao cenário artístico brasileiro o terreno propício para a investigação do espectador, pois sua participação começa a ser organizada dentro da estrutura da obra de arte, no interior de seu próprio processo – o que promove a manipulação de posições do indivíduo para exploração de sua poética (KAC *apud* SARAIVA, 2010).

AS FORMAS MODULARES MULTISSENSORIAIS

A experiência do corpo do espectador em contato com a obra de arte ganha maior presença nos trabalhos da década de sessenta. Como indica Simone Osthoff (2005), a passagem da rigorosa produção racionalizada para as modulares e efêmeras formas relacionais estabelece uma conexão histórica fundamental com o desenvolvimento recente das práticas artísticas imateriais estruturadas a partir da computação digital. Nos trabalhos de Lygia Clark, por exemplo, a ênfase na integração do espectador ao funcionamento da obra de arte não é delimitada a uma interação que se baseia no acionamento de um mecanismo. Desse modo, a interação do espectador não é possível apenas a partir da contemplação, da observação ou da constatação; com a sua completa integração dentro de seu sistema linguístico, a posição do público é reconstruída em relação intrínseca com a obra de arte.

Em seus projetos, o espectador dialoga com as formas manipuláveis da obra com o seu corpo e sentidos, ao passo que a obra também reage sensivelmente a suas investidas. Ao analisar como exemplo a série *Nostalgia do Corpo*, de 1964 a 1968, a pesquisadora sinaliza como o objeto é tido apenas como um ponto de encontro. O enfoque está nas possibilidades relacionais criadas com o suporte do objeto. Através deste trabalho, a artista mobiliza um “corpo vibrátil” ao revisitar os afetos construídos nas relações entre seres humanos e não-humanos. Ela buscava compreender, no movimento cambiante entre sujeito e objeto, como a singularidade de cada interação compunha e recompunha mundos possíveis.

Suas experimentações não deixam de ter o neoconcretismo como principal norte. Seus experimentos entre cores, texturas, linhas e superfícies se desenrolaram para a transgressão das fronteiras entre realidade e virtual, entre a abstração e a materialidade da experiência. Como comenta Machado (2005), as linguagens híbridas exploram a elasticidade dos suportes com o intuito de estimular singulares experiências sensoriais. O trabalho *Bichos* (1960) articula uma posição ambígua: por um lado, apresenta uma movimentação orgânica; por outro, apresenta uma estrutura arquitetônica e geométrica. Suas esculturas assumem uma indecidibilidade que mobiliza o corpo do espectador de forma inédita. O desdobramento da presença entre diferentes modos de ser e de estar, oscilante e cambiante entre um “dentro e fora” simultâneo, é amplamente investigado em empreendimentos contemporâneos híbridos.

Para estas propostas artísticas, observamos o deslocamento dos projetos expográficos para o ambiente universitário com a premissa de se tratarem de projetos laboratoriais que cortam absolutamente a possibilidade de uma mera interação contemplativa do acontecimento em performance. Todos os envolvidos, ao passo em que concebem, elaboram e preparam a proposta, também se entregam e se envolvem.



A BAGAGEM CULTURAL DO OUTRO COMO REFERÊNCIA PARA EXPLORAÇÃO SENSORIAL HÍBRIDA

A partir de sua conceituação acerca da experiência suprassensorial, Hélio Oiticica procurava transformar o campo de experiência reconhecido e familiar em desconhecido (MACIEL, 2009). Quando passistas e estandartes da escola de samba Estação Primeira de Mangueira não puderam adentrar com seus *parangolés* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para abertura da exposição Opinião 65 por serem muito “barulhentas” com seus pandeiros e tamborins (VIANNA, 2001), os museus nunca haviam realmente cooptado para sua frequência a presença de um público mais popular. O único meio para mediação entre dois contrastantes domínios culturais era a completa submissão dos sentidos do público para apuração silenciosa e obediente dos saberes dos especialistas sobre o que é arte.

Apesar de ter sido louvada, a empreitada de Hélio Oiticica ao morro não havia sido inédita. Muitos artistas demonstraram interesse pelas favelas quando seus moradores se tornaram alvo de ostensivas remoções violentas promovidas pelo governo militar, que chegaram a deslocar mais de cem mil habitantes em poucos anos. Contudo, a maior parte das interações se baseava na caracterização de alegorias e alas dos desfiles de escolas de samba com um conjunto de inovações plásticas e temáticas artísticas ditas “revolucionárias” (CAVALCANTI, 1994 *apud* VIANNA, 2001). Como salienta Vianna (2001), uma das principais conquistas empreendidas pela classe artística do período era fazer desfilar na avenida suas mais recentes experimentações – sempre se voltando a uma dita valorização do folclore brasileiro. Hélio Oiticica, entretanto, nunca fez parte desta movimentação. Imergiu no corpo de passistas da escola. A proposta de seus *parangolés* não era de que os integrantes da escola desfilassem com suas inovações, mas de que houvesse o contato de uma coisa com a outra, sem imposições nem verticalismos (OITICICA, 1986).

A principal iniciativa do artista, portanto, não residiu restritamente na subversão do estatuto do museu em determinar o que será apresentado como arte na instituição. Festivamente, o artista questionou *para quem* o artista fala e *quem* convida para integrar importantes mudanças na produção artística, apresentando a pertinência de pensar cuidadosamente como se dão estes modos de participação e interação do espectador. O público em questão não era absolutamente desconhecido – contudo, nunca lhes havia sido proposto ocupar a instituição com as suas próprias referências culturais e a partir de seus próprios meios para produção artística: com muito samba – elemento completamente inóspito nos espaços expositivos.

Para o artista, a apropriação das coisas do mundo colocaria em xeque a própria dimensão atribuída às exposições e mostras de arte. Caso o museu continuasse a se agarrar aos mesmos velhos costumes, ficaria sem forças, obsoleto, deserto. *O museu é o mundo*, é a experiência cotidiana – e o espaço expositivo precisa, então, acompanhar e se modificar para cooptar esta mudança emergente (OITICICA, 1967). Extremamente pertinente no desenvolvimento de experimentações relacionando instalações imersivas multimídias, o artista acreditava que o desarranjo das expectativas sensoriais proporcionaria ao espectador a capacidade de alterar sua própria estrutura comportamental (OITICICA, 1986). A construção da experiência visual se constituía, de acordo com sua concepção, mediante o corpo.



EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DE LIBERDADE

Atravessada pelo terror oriundo da truculenta política de censura e repressão recém-instaurada pela ditadura militar, a investigação artística foi abrigada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, acolhida especialmente pelo coordenador de cursos da instituição, Frederico Morais. As proposições lançadas ao longo de projetos como *Arte no Aterro* (1968) e *Domingos de Criação* (1971) buscaram ampliar o escopo de atuação da arte, assim como dos modos de exibir convencionais. A vanguarda não hesitava em transpor o perímetro do museu para realização do contato mais próximo e aberto com o público. Frederico Morais, então, conseguia tratar e receber de forma paradigmática estas novas tendências na instituição. O curador defendia a reformulação completa do entendimento sobre o espaço expositivo, abraçando completamente a ideia de laboratório experimental de criação⁽⁴⁾.

A realização do *Domingos de Criação* (1971) foi muito importante para integrar ao espaço expositivo a realidade e o desafio do manuseio de novos materiais e suportes na produção artística. Arte, educação, festa e manifestação, todos os domingos os jardins do museu sediavam algum curso, que era identificado por Frederico Morais como exercícios experimentais. A cada domingo, um *happening* era produzido coletivamente a partir de determinado tema previamente estabelecido por artistas convidados (Carlos Vergara, Antonio Manuel, Angel Vianna e Amir Haddad são alguns dos nomes). Os *happenings* estavam sempre pautados na utilização transgressiva de materiais pouco convencionais às práticas artísticas, fornecidos por indústrias locais e nacionais para o museu.

Desse modo, Frederico Morais propunha a elaboração de novos modos de gerenciamento museológico e de disposição de obras de arte que se davam a partir de experiências e processos. Para o idealizador do projeto, se as experimentações artísticas estão seguindo para a prática cotidiana, para a rua e para a vida, o museu precisa deixar de ser apenas um veículo legitimador de originais – para ser um propositor de atividades lúdicas que se desenvolvem no ritmo da cidade (MORAIS, 1975). Ao longo do projeto, a participação do público era construída a partir de apropriações, intervenções e negociações dos termos e condições de relação com o outro: a partir do reforço da noção de coletividade como fio condutor para realização das experimentações. A exposição se configurava em torno de proposições, se preocupando com os meios pelos quais experiências eram ativadas (SILVA, 2013).

Walter Zanini e Júlio Plaza cunharam em parceria estratégias curatoriais que pudessem incorporar a operacionalidade da criação de redes subversivas para troca de informação e comunicação. Ao cuidar da produção da exposição *Prospectiva '74* à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, estes curadores não queriam apenas abrir as portas do país para um contexto mais democrático de interação com artistas estrangeiros. As práticas artísticas convidadas para residência colaborativa na exposição eram de artistas oriundos de lugares fora do eixo *mainstream* – como o Leste Europeu e outros países na América do Sul.

O projeto expográfico se articulava como uma oportunidade para fomentar e promover o diálogo de tendências experimentais marginalizadas. De acordo com Cristina Freire, “a exposição tornou-se um espaço privilegiado de visibilidade àquelas redes subterrâneas que operavam além da censura e completamente distantes de interesses comerciais” (FREIRE, 2016, p. 192). Portanto, Zanini e Plaza buscaram em sua



expografia suspender a primazia da função estética das exposições para instituir a ideia de curadoria como rede, e, portanto, como agente mobilizadora de circuitos mais inclusivos e não hegemônicos de solidariedade e de cooperação internacional. Plaza iria, na ocasião, defender a ideia de museu “como veículo para canalizar informação” (1974 *apud* FREIRE, 2016). Zanini iria também ressaltar o necessário deslocamento da concepção do espaço expositivo como lugar de conservação para se tornar centro para pesquisa e experimento, abraçando sua dimensão laboratorial (1976 *apud* FREIRE, 2016).

SOLUÇÕES CURATORIAIS COMO FORMAS ALTERNATIVAS DE ESTAR JUNTO

Seguindo para além do movimento de resistência às censuras ditatoriais, o campo museológico tem agenciado alternativas narrativas históricas, considerando a desconstrução de uma hierarquia entre gêneros, que determinava lugares, técnicas e atores tidos como legítimos para a produção artística. As artes participativas, compreendendo também neste contexto as linguagens híbridas interdisciplinares, se apresentam como uma forma de criação de comunidades, que identificam o espaço cultural como lugar de encontro e de entendimento. Cada vez mais se procuram formas de compartilhamento do tempo – em que o artista desenvolve projetos *junto* ao seu público, investigando os ritmos que movem e mobilizam o espectador.

A consciência construída de que o museu é capaz, através de sua coleção, de contextualizar situações que formalizam novos modelos de relação entre o sujeito e o objeto tem mudado as características estruturantes das exposições. Nathalie Heinich (2007) identifica como sintoma a valorização da diversidade programática da instituição, que passa a receber uma maior variedade de temáticas nas exposições. Com isso, a autora observa que os espaços expositivos começam a receber maior número de disciplinas e interesses expográficos fora do campo da arte *per se*, diversificando os mecanismos e métodos de exposição de acordo com a qualidade ou natureza do assunto a ser exibido. Portanto, em contraponto ao cenário histórico apresentado, os espaços expositivos têm procurado, de forma mais institucional, incluir em sua programação mais trabalhos relacionados aos meios híbridos.

A quantidade ascendente de eventos não implica na qualificação de sua organização – muito menos na revisão de convenções que permeiam os modos expositivos das instituições. Como se vê ao longo dos casos apresentados no texto, a abertura curatorial para qualificar o acolhimento das demandas de trabalhos interdisciplinares não está restrita a atender suas demandas técnicas. A apropriação de suas propostas se deu fundamentalmente através do conceito de participação do espectador implicado no projeto, sua materialidade constituída através das relações negociadas momentaneamente. Este processo implicaria na ruptura com diversos preceitos estabelecidos e *know-how* constituído pela área de curadoria e de gestão.

De acordo com Giselle Beiguelman (2004), nunca esteve tão evidente o isolamento das linguagens híbridas na curadoria – mesmo com o renovado interesse das instituições. Isto se deve à ausência de reflexão crítica sobre o que é, de fato, explorado por estes trabalhos e o que precisa transparecer *expograficamente*. Um dos principais indícios deste distanciamento está em uma suposta impossibilidade de relacionar tais trabalhos com outras obras de arte contemporâneas que empregam outros materiais e suportes.



A pesquisadora descreve como as exposições parecem não poder ser “confrontadas” com outras formas de expressão e outras linguagens – sua particularidade está sempre encarcerada pela questão do uso de inovações tecnológicas, como se a sua experimentação se encerrasse neste tópico (BEIGUELMAN, 2004).

Além disso, não raro os artistas convidados a expor não compreendem como “traduzir” os conceitos promovidos a um público que não é necessariamente especializado e que nem sempre está aberto a interagir com a proposta da forma visada. Por outro lado, o museu parece exigir que a produção sempre apresente um *objeto expositivo*, sob a justificativa de que possa se aproximar a um público mais amplo.

Adicionalmente, tantas outras instituições demonstram ter receio de lidar com a cultura cibernética e as interfaces online de interação. Diante de tais iniciativas, usualmente os projetos expográficos procuram transfigurar estas superfícies de contato para se tornarem telas ou, no máximo, monitores. As instituições compreendem que a qualidade aberta dos *hyperlinks* pode representar um risco para o usuário e para a segurança do espaço. A estratégia comumente empregada é “travar” os *websites* dispostos na exposição. Estas medidas são incompatíveis com a própria qualidade da *web* e da arquitetura da informação – de poder navegar sem qualquer compromisso de realizar uma leitura linear e sincronizada.

Sarah Cook (2008) analisa que a dificuldade em dispor tais trabalhos também se dá porque as exposições usualmente são estruturadas a partir de uma noção de comportamento estático e homogêneo do espectador, que gerenciaria o seu tempo da mesma *maneira* pelo espaço. Com isso, compreende que as obras de arte agenciam os mesmos modos de recepção – o que não é o caso quando se trata de linguagens híbridas. As linguagens híbridas são dinâmicas e mesmo instáveis, onde cada proposta investiga novas temporalidades. Ao mesmo tempo em que a curadoria precisa estabelecer um ambiente seguro para a preservação da proposta por bastante tempo no espaço expositivo, ela também precisa ser flexível e cooptar as distintas disposições do espectador, que variam consideravelmente com sua bagagem cultural, assim como com suas condições de visitação.

De acordo com Quaranta (2010), as experimentações artísticas envolvendo suportes técnicos pouco convencionais costumam elaborar eventos de curta duração como forma de fortalecer seu circuito. Ao adentrar a instituição, precisam ter a experiência laboriosa e densa de colaboração para que o evento possa durar até três meses (período médio de exposições temporárias). Esse processo entendido como de “tradução” pelo autor não implica na produção de um objeto ou de uma instalação que possa simplesmente ocupar “fisicamente” o espaço expositivo: significa criar meios de contato com um público visitante que não necessariamente conhece previamente os conceitos agenciados pelo artista através da tecnologia.

Se o rigor técnico e as rígidas posturas e referências estéticas para a produção artística foram gradativamente desconstruídas com o uso interdisciplinar de objetos, materiais e suportes para alternativos modos de participação do espectador (CORNWELL, 1992), os meios de assimilação e de cooptação de tais iniciativas nos espaços expositivos ainda têm sido minuciosamente estudados e disputados dentro do campo (FRIELING, 2016). De acordo com Rudolf Frieling (2016), os trabalhos colaborativos realizam acontecimentos, performances ou instalações a partir da articulação de ficções



condicionadas artificialmente dentro de uma temporalidade própria. Os espaços expositivos têm a tendência em engendrar a experiência de participação colaborativa através da exibição de registros, documentos e relatos sobre a performance, sem realmente assumir o desafio de dar continuidade a esta temporalidade narrativa vivenciada. Portanto, é imperativo enfatizar na elaboração da expografia os modos de “recontextualização” para estes trabalhos de natureza processual - que, usualmente, investigam questões como a precariedade ou vulnerabilidade das condições de existência do corpo, a efemeridade e espontaneidade das relações e a imaterialidade dos suportes.

Podemos assinalar sinteticamente algumas tendências curatoriais brasileiras que procuram dar conta destes desafios, negociando como se deve *efetiva* e materialmente engajar o público visitante para que usufrua sensivelmente das propostas de sua poética. De acordo com Franciele dos Santos (2015), os projetos expográficos têm se dividido entre o diálogo com conceitos *revisitados* e a defesa dos conceitos *instaurados* pelo segmento. As exposições que são notáveis por sua capacidade em dialogar com conceitos *revisitados* se empenham na mediação, através da situação expositiva, dos conceitos explorados no campo da arte de forma mais ampla com as propostas híbridas participativas: é o caso de *Arte Novos Meios/Multimeios* (1985), por exemplo. De outro lado, as exposições que articulam conceitos instaurados procuram na situação expositiva consolidar e legitimar o discurso constituinte das investigações híbridas, estabelecendo um escopo próprio de atuação da linguagem: é o caso de *Emoção Artificial 2.0* (2004), por exemplo.

Tendo em mente este panorama de iniciativas que investigaram alternativas disposições do espectador, agenciando distintas formas de participação do público no espaço expositivo através do uso interdisciplinar de técnicas, materiais e suportes não estabelecidos na produção artística, vemos que é necessário ampliar o escopo de estudo sobre a curadoria de linguagens híbridas para além de seu segmento. Ao tratar de projetos laboratoriais da recente história da arte brasileira, percebemos que estes casos formularam novos parâmetros institucionais de relacionamento com o público que auxiliariam largamente na resolução criativa de expografias das linguagens híbridas. Ao deslocar a preocupação das demandas técnicas para a questão do lugar do espectador nos espaços expositivos, é possível encontrar pontos de convergência.

NOTAS

1. Com o termo, indico a definição de Lúcia Santaella (*apud* ARANTES, 2005, p. 49), que compreende a hibridação como processos onde diferentes sistemas de signos se atravessam e se contaminam em torno da formação de uma nova sintaxe integrada.
2. É definido aqui de forma ampla através da expressão “modos de participação” as distintas expectativas de comportamento e interação do público ao entrar em contato com uma obra de arte. Portanto, se entende aqui que os modos de participação do público são as possibilidades discursivas de fruição da obra de arte, ou melhor, que são tidas como possíveis pela sociedade em que o espectador está inserido. Por exemplo, até o fim do século XIX seria impensável que o espectador tivesse outra disposição que não a fruição contemplativa e introspectiva.
3. Não obstante, a ausência de qualquer referência para sua recepção institucional ou de qualquer indicação para cuidado e manutenção técnica do complexo dispositivo permitiria



que o trabalho estivesse operante por apenas quinze minutos (que se deu ao longo do evento de abertura da exposição).

4. O conceito de museu como “laboratório experimental” aparece pela primeira vez no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo* em 1964, ao comentar o colóquio de Jean Cassou no Comitê Francês do CIMAM que havia acontecido no ano anterior. O termo “laboratório” vinha sendo usado recorrentemente para indicar os museus que se apresentavam mais interessados em cooptar as práticas artísticas mais radicais (ZANINI, 2018, p. 262).

REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: SENAC, 2005.

BEIGUELMAN, Giselle. *Do cubo branco à caixa preta*. Revista Eletrônica Trópico, seção Novo Mundo, agosto 2004. Disponível em: http://www2.uol.com.br/tropico/novomundo_9_2581_1.shl Acesso em 12 de novembro de 2018.

BOISSIER, Jean-Louis. *La relation comme forme: la interactivité en l'art*. Genève : MAMCO, 2004.

COOK, Sarah. *Immateriality and Its Discontents: An Overview of Main Models and Issues for Curating New Media*. In: PAUL, Christiane (org.). *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial models for digital art*. Oakland, California: University of California Press, 2008.

COOK, Sarah; BARKLEY, Aneta. *The Digital Arts In and Out of the Institution— Where to Now?* PAUL, Christiane (org.). *A companion to digital art*. Coleção Wiley Blackwell Companions to Art History. Hoboken, UK: John Wiley & Sons Inc., 2016.

CORNWELL, Regina. *Interactive art: touching the “body in the mind”*. Discourse, v. 14, n. 2, Performance issue: Happening, Body, Spectacle, Virtual Reality. Wayne State University, US: spring 1992.

ECO, Umberto. *The poetics of the open work*. In: BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. London, UK; Cambridge, MA, USA: Whitechapel & The MIT Press, 2006.

FREIRE, Cristina. 1974. *A rede em exposição: Walter Zanini e o MAC-USP*. CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima Morethy; et al. (org.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books; FAPESP, 2016.

FRIELING, Rudolf. *Participatory Art: Histories and experiences of display*. In: PAUL, Christiane (org.). *A companion to digital art*. Coleção Wiley Blackwell Companions to Art History. Hoboken, UK: John Wiley & Sons Inc., 2016.

HEINICH, Nathalie. *From museum curator to exhibition auteur*. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; et al. (org.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 2007.

KAC, Eduardo. Entrevista com Wladimir Dias-Pino, poeta revolucionário. *Revista ARS*, v.13, n. 26. São Paulo, jul. - dez. 2015.



MACHADO, Arlindo. *Pioneers of Electronic Art in Brazil*. In BUREAUD, Annick; SORET, Jean-Luc (ed.). *Anomalie digital_arts #5*. Catálogo Festival @rt Outsiders 2005 :// Brasil. Paris, França: Maison Européenne de la Photographie, 2005.

MACIEL, Kátia. 'O cinema tem que virar instrumento'. *As experiências quasi-cinema de Hélio Oiticica e Neville de Almeida*. In: MACIEL, Kátia (org.). Transcineamas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. (Coleção N-Imagem)

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: Crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Experimentar o experimental*. New York, 22 de março de 1972, p.06. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programa-experiencia-helio-oitica>. Acesso em 09 de novembro de 2018.

OSTHOFF, Simone. *Lygia Clark et Hélio Oiticica : l'héritage de l'interactivité et de la participation pour un avenir télématique*. In BUREAUD, Annick; SORET, Jean-Luc (ed.). *Anomalie digital_arts #5*. Catálogo Festival @rt Outsiders 2005 :// Brasil. Paris, França: Maison Européenne de la Photographie, 2005.

QUARANTA, Domenico. *A few notes on curating*. In: Beyond New Media Art. Brescia, LINK Editions, 2013. ISBN 978-1-291-37697-5.

RINEHART, Richard. *One of Us! On the Coupling of New Media Art and Art Institutions*. PAUL, Christiane (org.). A companion to digital art. Coleção Wiley Blackwell Companions to Art History. Hoboken, UK: John Wiley & Sons Inc., 2016.

SANTOS, Franciele Filipini dos. *A contribuição de exposições de arte, ciência e tecnologia a partir de 1968 para a historiografia da arte contemporânea*. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia) Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, UnB: Brasília, 2015.

SARAIVA, Alberto. *O poema é a máquina*. In: Wladimir Dias-Pino. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. (Coleção Arte e Tecnologia, Oi Futuro)

SILVA, Anna Corina da. *Notas sobre experimentação e fruição: MAM-Rio enquanto "laboratório experimental"*. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. Natal, RN: ANPUH, julho de 2013.

VIANNA, Hermano. *Não quero que a vida me faça de otário!': Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro*. In: VELHO, Gilberto; KUSHNIR, Karina (org.). Mediação, cultura e política. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

ZANINI, Walter. *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. JESUS, Eduardo de (org.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

